

SOBRE ARTE, MUJERES, FEMINISMOS Y UNIVERSIDAD

CONCEPCIÓN ELORZA IBÁÑEZ DE GRANA

Como punto de partida para este texto, quisiera recoger, tal y como me fueron formuladas, las preguntas que sirvieron de estructura con la que abordar y definir nuestras intervenciones. Quedan así desveladas las cuestiones que delimitan y contextualizan el debate en el que este escrito se inserta, y que han marcado, igualmente, los ejes en los que se ordenó mi participación en aquella reflexión compartida.

El sustrato que conforma este breve recorrido, esto es, las interrogantes planteadas por Maider Zilbeti, son las siguientes:

“¿Qué herramientas se utilizan en el proceso de creación artística, aparte de las herramientas plásticas?

¿Qué similitudes existen entre el conocimiento adquirido a través o por medio de las prácticas artísticas, y el conocimiento académico? ¿En qué punto se retroalimentan ellos dos?

¿Qué aporta la creación de imágenes a las metodologías de investigación feminista? ¿De qué manera se sirven las metodologías de investigación de las imágenes?

¿En qué punto ayuda la producción artística como proceso, al conocimiento científico como proceso crítico?

¿Cómo se integran las reivindicaciones del movimiento feminista a vuestras prácticas artísticas, de comunicación, de gestión de arte?

Entre un feminismo que se desarrolla a nivel académico y otro que se desarrolla a nivel plástico ¿Qué puntos de conexión veis que existen hoy en día?

Tener unos puntos de encuentro visibles, ¿creéis que sería bueno para ambas partes?

¿Qué es lo que las metodologías feministas de investigación pueden aprender de las imágenes y de la creación de imágenes? ¿Qué deberían incorporar las metodologías feministas de investigación de la experiencia de creación de imágenes?

¿Qué contradicciones existen entre el conocimiento adquirido a través o por medio de las prácticas artísticas y el conocimiento científico académico?⁷¹

1. Maider Zilbeti, preguntas planteadas como eje del apartado “Procesos de conocimiento a través de las prácticas artísticas. Academia y práctica” Encuentros: *Influencias de teorías y militancias feministas en la Creación artística. Influencias de la Creación artística en teorías y militancias feministas*. Facultad de Bellas Artes UPV/EHU, 9 y 10 de febrero de 2012.

Debo matizar en primer lugar que, aunque entiendo que en este caso no se emplea en sentido literal, *academia*² no es un término con el que me sienta cómoda en absoluto, dado que, tanto en mi formación, como en el ejercicio de la docencia en el que he estado involucrada en los últimos años, el marco de referencia ha sido siempre la estructura universitaria, con todas las ventajas y desventajas que esto pueda conllevar.

Pero volviendo a las cuestiones formuladas, y, de algún modo, tratando de encontrar mi propio camino en el complejo recorrido que éstas plantean, he considerado lo más operativo separar los aspectos fundamentales de las problemáticas que desde ellas parecen irse perfilando.

En este sentido, por una parte, encuentro que algunas de las interrogantes propuestas, en esencia se refieren finalmente al ámbito del **arte como campo de conocimiento *per se***. Es ésta una cuestión que ha planteado y plantea no pocos debates en las Facultades de arte en general, y en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco UPV/EHU en particular. Sin duda, quienes investigamos en arte y desde el arte, sentimos en gran medida la dificultad que implica encontrar el necesario punto de equilibrio en la relación que se establece entre nuestro ámbito específico de saber, y un sistema de valoración/validación de la investigación, en cuya construcción no hemos participado, y cuyo paradigma de referencia es el científico, entendido de un modo muy concreto.

La situación *excéntrica* de las Facultades de arte con respecto a este paradigma queda muy bien reflejada en los diversos documentos recogidos en la publicación correspondiente a los primeros encuentros IKAS ART, de 2007, en los que, sus organizadores nos invitaban a reflexionar en torno a la práctica artística como investigación. Aunque la dificultad para trazar una vía satisfactoria de encuentro entre la investigación en bellas artes y la que se produce en otros territorios disciplinares está presente en la mayoría de los textos, dista mucho de quedar resuelta por completo esta cuestión en los diferentes documentos, a pesar de las muchas y muy interesantes aportaciones.

2. Desconozco si el término tiene también connotaciones negativas en otros contextos disciplinares, pero sin duda las tiene en el contexto de la enseñanza del arte. Academia, en el ámbito artístico, remite a un rígido sistema normativo, que incluye técnicas, materiales y procesos. Gentz Del Valle de Lersundi señala la vinculación de la academia al estilo manierista, y la relación de éste, a su vez, con la aparición y desarrollo de los regímenes absolutistas "El Manierismo, como estilo, es, por otra parte, el corolario estético tanto del absolutismo como de la organización académica. Sus rígidos esquemas de configuración, su desconfianza frente a la libertad de movimientos humanos, su frialdad, su creencia en ciertos dogmas transmisibles y ciertos cánones descubiertos por unos pocos artistas divinos del pasado, todo esto encaja en el absolutismo y requiere una academia." Gentz Del Valle de Lersundi y Manso de Zúñiga, cita a Nikolaus Pevsner, *Las Academias de Arte*, Cátedra, Madrid: 1982, p. 50, en *Consideraciones sobre el dibujo y su enseñanza después de la crisis del modelo académico*, Servicio Editorial UPV/EHU, Leioa. 1995, p. 152.

En el seno de este complejo debate adquieren relevancia y se vuelven representativas de un sentir más amplio las palabras de Nerea Legarreta, quien se expresa del siguiente modo:

“Los temas, las técnicas, los lenguajes nos hablan del cómo de la práctica artística, lo complejo es el qué, un qué en su entorno, y en el momento que vive. Un qué planteado en unos discursos diferenciados propios del arte como concepto abierto e inestable, que procura la elaboración de nuevos paradigmas interpretativos en los que los artistas comparten preocupaciones epistémicas.”³

Del mismo modo, en el colectivo investigador del que, junto con Inaki Billelabeitia y Miguel Angel García, Mungi A., yo misma formaba parte en ese momento, acordamos -no sin dificultad- suscribir un documento del que recojo aquí un fragmento:

“El arte que nos interesa forma parte de la realidad porque la construye. Llamamos arte a aquello que es capaz de hacernos más conscientes de la realidad que nos rodea, apprehenderla de una forma diferenciada y compleja.

Las prácticas artísticas han sido, sin embargo, habitualmente sometidas a investigaciones de tipo historicista y descriptivo, y valoradas en consonancia a los sistemas epistémicos en los que se apoyaban, generalmente por profesionales provenientes de otros ámbitos del saber.

El tipo de análisis basado en la identificación de determinadas prácticas artísticas, concierne no solo a museos, colecciones, críticos y mercado, sino también a ideologías y sistemas de valores muy marcados. Hoy en día los aparatos de poder que gobiernan nuestra propia cultura nos parecen menos claros y más difusos, debido a la naturaleza altamente mediatizada de nuestros entornos sociales.

Sin embargo, desde nuestro punto de vista, la práctica artística como investigación debe contemplar un horizonte pragmático contemporaneizado, desde el cual poder desplegar su discurso diferenciado. El trabajo en arte tiene un campo tan claro y tan profundo como cualquier otro ámbito o manifestación del pensamiento humano.”⁴

3. Nerea Legarreta, “Investigación en la praxis artística”, en VV. AA., *Ikas-Art. I Muestra Internacional de Arte Universitario*, Enkartur, Vitoria-Gasteiz: 2008, p. 265. Entiendo que aquí Nerea Legarreta no pretende que dejemos de atender a los “cómos” del arte, sino que subraya su necesaria vinculación a ciertos “qués”.

4. Grupo Investigación B11.2: Mungi A., Concepción Elorza Ibáñez de Gauna, Inaki Billelabeitia Bengoa, “Práctica del arte - Investigación”, en VV. AA., *Ikas-Art. I Muestra Internacional de Arte Universitario*, Enkartur, Vitoria-Gasteiz. 2008, p. 265.

Por tanto, somos parte y al mismo tiempo se nos hace difícil, en determinados aspectos, la relación con la institución universitaria, puesto que si bien nos beneficiamos de los diálogos de la red de saberes en la que nos ha involucrado formar parte de ella, sin embargo parece como si debiéramos permanentemente poner en valor nuestra propia especificidad en su seno, y como si este valor nunca llegara a ser entendido y aceptado por completo. Aunque sin duda el paso de Escuelas a Facultades de Bellas Artes supuso un impulso definitivo que nos ha permitido poner de manifiesto: “la propia dimensión del Arte no sólo como fábrica de objetos, sino como una manera de ver el mundo, un modo particular de mirar, un modo particular de ver la vida, de organizar la experiencia, de vincularse con los demás,”⁵ al tiempo que se establecía una conexión con otras disciplinas, hasta entonces alejadas de los estudios de arte.

Tal vez uno de los elementos que han motivado el difícil encaje entre arte y ciencia, que de algún modo aún afecta a la aceptación de pleno derecho y en igualdad de condiciones de nuestro ámbito de conocimiento en el contexto universitario, sea la muy diferente manera en que una y otra tratan de alcanzar su objeto. Creo que esa gran separación es muy elocuentemente expresada por Juan Luis Moraza⁶ cuando afirma, atendiendo a la propia etimología de la palabra arte, que ésta manifiesta desde su propio origen un carácter integrador. El arte se enlazaría así a términos como armonía y articulación, y se diferenciaría diametralmente -ya desde su raíz etimológica- de la palabra ciencia, vinculada a su vez a la idea de escisión; en términos generales, entiendo, en principio la ciencia implicaría por tanto -siguiendo a Moraza- ese corte que separa al observador de lo observado, diferenciando pedazos de mundo. Por su parte el arte sería, en su análisis, precisamente una forma de saber en la que todo nuestro cuerpo estaría siendo implicado, de modo conjunto y simultáneo, ajeno a la separación entre conocimiento inteligible y experiencia sensible; el hacer en arte supondría un modo de abordar determinado objeto donde todo nuestro ser se activa en cada gesto, lo que afecta de manera radical cualquier posible resultado del proceso.

Ainhoa Güemes lo expresa de modo muy certero cuando dice “el cuerpo es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo pensado, es decir, la vida.”⁷

5. “El arte es la actividad más profundamente democrática que existe, donde uno puede ser a pesar de la cultura” Entrevista de Urkiri Salaberria a Juan Luis Moraza en http://www.euskonews.com/0490zbn/elkar_es.html. Última consulta: 8 de enero de 2013.

6. *De arte, saber. Juan Luis Moraza. Diálogos de Cocina*. Subido por: Gipuzkoako Foru Aldundia - Diputación Foral de Gipuzkoa. GFA Diputatu Nagusiaren Kabinetea - DFG Gabinete del Diputado General. <http://www.gipuzkoa.tv/play.php?vid=655>.

7. Ainhoa Güemes, *Disparos sobre blanco*, texto planteado como documento de trabajo a las participantes en la exposición del *IV Feministaldia*, Festival de Cultura Feminista, Donostia-San Sebastián, 2009.

Por su parte “la obra” -dice de nuevo Moraza- “no se asimila a objeto de conocimiento, no [...] se hace comprender, sino que su presencia [...] convoca una experiencia presente y presencial donde inteligencia y sensibilidad no aparecen separadas,”⁸ de modo que el arte como experiencia integra lo perceptual, lo conceptual y lo emocional.

Pero, siendo esto así ¿Cuáles son, entonces, las **herramientas de la artista**? Creo que es suficiente una mirada a lo que está aconteciendo ahora mismo en nuestro entorno, es decir en la práctica contemporánea del arte, para constatar que empleamos no solo las que convencionalmente se entienden como herramientas plásticas, sino que de hecho la actividad artística implica en muchos casos la renuncia a estas mismas herramientas y la invención de otras nuevas. O, dicho de otro modo, cualquier herramienta es hoy susceptible de convertirse en herramienta artística puesto que la/el artista la emplea en función de su propio saber en el campo que fundamenta y da sentido a su trabajo, esto es, el espacio del arte, mientras se sitúa con respecto a la historia, y las convenciones y definiciones, en constante renovación, de ese campo. Este diálogo en la mayor parte de los casos (aunque incluso esto es prescindible, puesto que el resultado puede también ser intangible o inmaterial) termina generando un *producto* -sea éste de la índole que sea: texto, acción, objeto- por medio del cual se recoge ese pasado, y se lleva un punto más allá.

Para Tania Bruguera, artista cubana, el “poder” del arte -en su texto, en relación a la performance- radica precisamente “en darle el espacio a una acción a la que todos vienen, en busca de un sentido; a la que todos vienen abiertos a experimentar algo que, en otras circunstancias, no tolerarían ni querrían experimentar. Se aísla esa experiencia en un contexto (que puede ser el museo o un evento que sea clasificado como artístico) solo para facilitar las cosas, para que los parámetros estén más claros. La disposición para “oír” por parte del espectador, y la conciencia y deseo de ser “oído” por parte del artista, es lo que crea la plataforma.”⁹

Pero no quiere ser esta afirmación de una cierta disolución de las aquí llamadas herramientas plásticas, un rechazo a ningún modo concreto de formalización, sino más bien la evidenciación de un proceso que ha conllevado su indiferenciación y absorción en el seno de proyectos concretos, los cuales determinan su posible necesidad y eficiencia. No creo que se trate tanto de unas herramientas específicas, sino de unos usos específicos de las herramientas, los cuales sí estarían siendo definidos por su espacio de inserción. El carácter in-

8. <http://www.arteleku.net/programa-es/archivo/arte-y-saber/arte-y-saber>. Última consulta: 8 de enero de 2013.

9. “Huellas Íntimas”. Entrevista a Tania Bruguera. *Lápiz* 207, noviembre de 2004, p. 51.

tegrador del arte se hace extensivo así a sus distintos instrumentos, de modo que nada queda definitivamente incorporado o excluido, sino que el catálogo de alternativas posibles se amplía y enriquece en un proceso expansivo que parece no tener fin.

Del mismo modo, considero que el ámbito de las metodologías ha entrado en un proceso semejante, y debemos hablar más bien de un entramado de modelos metodológicos a la hora de abordar tanto la creación artística, como su observación y estudio.

Desde mi punto de vista, es responsabilidad de las estructuras universitarias responder de manera adecuada a los requerimientos de nuestro tiempo, propiciando la aplicación y desarrollo de estos nuevos modelos, y no negándolos en aras del mantenimiento de unas certezas que distan mucho de serlo realmente, y que aún son claramente deudoras de una intangible autoridad.

Personalmente, como docente busco situarme permanentemente en ese punto de partida al que se refiere Txomin Badiola, en el debate sobre la enseñanza del arte recogido en el número 42 de la revista *Zehar*, cuando dice: “el arte no existe, es algo que convoca a determinadas personas alrededor suyo pero que en el fondo no es nada. Y es tan solo asumiendo que es alrededor de esa nada esencial donde se crearía un efecto que llamamos arte, cuando puede comenzar a ser operativo.”¹⁰

Sin embargo no ignoro que este planteamiento es difícilmente compatible con la realidad presente de la universidad.

¿Y, entonces, dónde estamos **nosotras** en medio de todo esto?

Son diversas las voces que tratan de recordarnos que, a pesar de que a menudo se dedican triunfalistas titulares a la participación de las mujeres en diferentes campos, haciendo creer que tenemos una presencia realmente importante en el ámbito de la cultura, los números dicen algo muy distinto: que estamos muy lejos de cualquier situación de superioridad, y que de hecho no hemos llegado siquiera a alcanzar una posición paritaria con respecto a nuestros colegas hombres.

Dado que el problema es cualitativo y también cuantitativo, quisiera traer aquí algunos datos puesto que, sin sobredimensionar su importancia, sí considero que plantean un cierto mapa, susceptible de una más profunda lectura y reflexión. En este breve repaso a las cifras me ceñiré al estudio llevado a cabo por Patricia

10. *Zehar*: boletín de Arteleku = Arteleku boletina, nº 42, año 2000, Mesa Redonda en Arteleku: “Enseñanza del arte hoy en día”, p. 6.

Mayayo, y referido a la situación en el Estado español, que forma parte del texto coordinado por Juan Antonio Ramírez y titulado: *El sistema del arte en España*¹¹.

Esta autora toma como referencia la enumeración definida por el propio Ramírez en su libro *Ecosistema y explosión de las artes*¹², en la que éste señala como agentes principales del sistema del arte a críticos, galeristas, coleccionistas, directores de museo, comisarios, historiadores académicos y público. Mayayo analiza detalladamente la presencia de las mujeres en todos y cada uno de estos campos.

Muy en síntesis decir que de su estudio concluye que, excepto en la dirección de ferias de arte contemporáneo, la presencia de las mujeres es minoritaria en prácticamente todos esos colectivos, y sólo en el sector galerístico y en el ejercicio de la crítica se puede hablar de una presencia de mujeres bastante equilibrada. Del mismo modo, en el colectivo de público habría una ligera diferencia, apenas significativa, del lado de las mujeres. Por lo demás, es ostensiblemente menor el censo de mujeres artistas profesionales, menor el número de agrupaciones de mujeres, y nula la atención a criterios de paridad en el seno de otros colectivos y asociaciones profesionales; el colectivo de hombres es igualmente superior en número de directores de museos y en el de comisarios.

En cuanto a la figura del historiador -categoría en la cual Mayayo incluye al colectivo de profesorado universitario vinculado a las áreas de conocimiento de Historia del Arte, así como de Estética y Teoría de las Artes- estas son sus conclusiones:

“Según el «Informe sobre el profesorado funcionario de las universidades públicas españolas» elaborado por el Ministerio de Educación y Ciencia en mayo de 2004, la Universidad sigue siendo un ámbito dominado por los hombres. Tan solo el 32,26 por 100 (aproximadamente un tercio) del total de profesores de los Cuerpos Docentes Universitarios (es decir, profesores funcionarios) son mujeres, un reparto desigual que se acentúa conforme ascendemos en la jerarquía académica.”¹³

11. Patricia Mayayo, “¿Hacia una normalización? El papel de las mujeres en el sistema del arte español” en Juan Antonio Ramírez (ed.); Carlos Reyero... [et al.], *El sistema del arte en España*, Cátedra, Madrid. 2010.

12. Juan Antonio Ramírez, *Ecosistema y explosión de las artes: condiciones de la Historia, segundo milenio*, Anagrama, Barcelona. 1994.

13. Patricia Mayayo, op. cit., p. 305.

En los colectivos que nos ocupan -según los datos aportados por el texto de Patricia Mayayo- esta situación es mucho más notoria en el caso del área de Estética y Teoría de las Artes (con un porcentaje de mujeres docentes inferior al 28 por 100), siendo más equilibrada (48,6 por 100 de profesoras titulares), en el área de Historia del Arte.

CUADRO 1
Artistas y población ocupada según sexo

	ARTISTAS*	POBLACION OCUPADA**
Hombres	68,7%	60,6%
Mujeres	31,3%	39,4%

* 2003.

** 4.º trimestre 2004.

Fuente: Estudio *La dimensión económica de las artes visuales en España*, Barcelona, Asociación de Artistas Visuales de Barcelona, 2006, pág. 46.

CUADRO 2
Exposiciones individuales organizadas por el MNCARS, el MACBA y el IVAM entre 2005 y 2007

CENTRO	AÑO	EXPOSICIONES INDIVIDUALES
MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid	2005	Ferrnín Aguayo, Manuel Rivera, Pablo Siquier, Gabriel Orozco, José Manuel Ballester, Juan Manuel Díaz Caneja, Eduardo Chillida, Regina Silveira, Victoria Civera, Jordi Colomer
	2006	Juan Carlos Savater, Gordon Matta Clark, Pablo Picasso, Adolfo Schlosser, Ixone Adaba, Alberto Burri, Lucio Muñoz, Harun Farocki, Kim Sojia, Manolo Valdés, Miguel Ángel Blanco
	2007	Carmen Laffon, Amy Cutler, Le Corbusier, Chuck Close, Gustavo Torner, Wolfgang Laib, Darío Villalba, Carlos Franco, Luis Gordillo, Carlos Pazos, Alberto Peral, Paula Rego
MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona	2005	Jo Spence, Ignasi Aballí, Günter Brus, Robert Whitman, Stanley Brouwn, Alexander Sokurov, Francis Alÿs, Robert Frank, Vito Acconci, Juan Luis Moraza, Antoni Tàpies
	2006	Georg Brecht, Peter Friedl, Pablo Palazuelo, Gego (Gertrud Goldschmidt)
	2007	Carlos Pazos, Joan Jonas

CENTRO	AÑO	EXPOSICIONES
IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno	2005	Jasper Johns, James Turrell, John Davies, José Manuel María-Anne, Fernando Sim, Miquel Navarro, Ingo Maurer
	2006	Geert Mul, E. Juan Barjola,
	2007	Paco Caparrós, José Sanleón, Fabricio Pless, Ana Peters, Eduardo Kobra, Jaume Plensa

Fuente: Elaboración propia a partir de las páginas web.

CUADRO 3
Artistas seleccionados/as en el pabellón español de la Bienal de Venecia

EDICIÓN	COMISARIO/A
Bienal 2007	Alberto Ruiz de Samartigo
Bienal 2005	Bartomeu Marí
Bienal 2003	Rosa Martínez
Bienal 2001	Estrella de Diego
Bienal 1999	David Pérez

Fuente: Elaboración propia a partir de los catálogos de

14. Cuadros 1 al 5 extraídos del texto de Patricia Mayayo, op. cit., pp. 319 a 321. El texto incluye además (desde la página 322 hasta la 333, ambas inclusive) otros ocho cuadros que reflejan: Cuadro 6. Críticos/as de arte que colaboran con los principales suplementos culturales de los principales diarios de tirada nacional en España, Cuadro 7. Críticos/as que colaboran en algunas revistas de arte importantes en España, Cuadro 8. Directores/as y/o editores/as de las revistas de arte contemporáneo asociadas a ARCE (Asociación de Revistas Culturales Españolas), Cuadro 9. Galerías españolas seleccionadas en alguna de las cuatro últimas convocatorias de ARCO (programa general) (ARCO 2005, 2006, 2007, 2008), Cuadro 10. Directores/as de las principales ferias de arte contemporáneo en España, Cuadro 11. Personal adscrito en museos y colecciones museográficas. Datos generales, Cuadro 12. Directores/as o responsables de museos y centros de arte contemporáneo en España, Cuadro 13. Directores/as y comisarios/as de las bienales de arte contemporáneo más importantes celebradas en España (tres últimas ediciones).

INDIVIDUALES
Ida Barbarigo, Ariane López-Huici, Auguste Rodin, César Manrique, Carlos Alonso, Robert Rauschenberg, Ballester, Crisino de Vera, Pomirowska, Cai Guo-Quiang, Dai, Inaga, Anthony Caru, Tony Bevan, Carro, Julio Quaresma, Joan Castejón, Ignacio Pinazo
Arró (Gudmundur Gudmunsson), Paco Bascañán, Martín Chirino
os, Ramón de Soto, Ignacio Pinazo, Pierre Soulages, Julio González, si, Fernando Cánovas, Pepe Canva, Vicente Guallart, Dennis Ashbaugh, Andreu Alfaro, Tono Sanmartín, Carmen Calvo

del MNCARS, MACBA e IVAM.

3
 al de Venecia 1999, 2001, 2003, 2005, 2007

ARTISTAS
José Luis Guerín, Los Bortezios (Rafael Lamare, Jaime Vallauré), Manuel Vilarino, Rubén Ramos Balsa
Antoni Muntadas
Santiago Sierra
Ana Laura Aléiz, Javier Pérez
Manolo Valdés, Esther Ferrer

la Bienal de Venecia.

CUADRO 4
 Exposiciones individuales organizadas o patrocinadas por la SEACEX en 2007 y 2008

AÑO	EXPOSICIONES
2007	Eugenio Ampudia, Luis Gordillo y Manolo Quejido, Chema Madoz, Erice-Kiarostami, Carlos Saura, El Greco, Antoni Abad, Ricardo Calero, Alberto Reguera, Chus García Fraile, Pere Portabella, Ibon Aramberrí, Santiago Calatrava, Alicia Martín y Susy Gómez, Txomin Badiola
2008	Juan Muñoz, Pablo Palazuelo, Ricky Dávila, Muntadas/Jauf, Luis Eduardo Aute, Pilar Albarracín

Fuente: <http://www.seacex.com>.

CUADRO 5
 Alumnos/as graduados/as en Bellas Artes 1.º y 2.º ciclo, curso: 2003-2004, España

RAMA DE ENSEÑANZA	TOTAL	HOMBRE	MUJER	NO CONSEA
Licenciado/a en Bellas Artes	1.782	593	1.141	48

Fuente: Ministerio de Educación y Ciencia-Consejo de Coordinación Universitaria.
<http://www.univ.micinn.fecyt.es/univ/ccuniv/html/estadistica/curso2003-2004>.

Mayayo analiza los resultados numéricos en su texto, en el que se señalan finalmente, entre otros, dos diferentes fenómenos, que confluyen haciendo que el análisis mismo se complique, así como sus posibles conclusiones.

Por un lado se refiere a las problemáticas que contextualiza en torno a lo que Hans Abbing ha llamado “preferencia de los artistas por el trabajo”¹⁵ respecto a lo que apunta: “Educado en la mitología del arte como vocación sagrada, el artista valora más, habitualmente, los beneficios inmateriales que pueden derivarse de su trabajo (el reconocimiento de sus colegas, la satisfacción personal, el estatus profesional...) que los estrictamente económicos.”¹⁶

Por otro lado, Patricia Mayayo retoma las investigaciones de Mayordomo y Domínguez¹⁷, según las cuales “es necesario superar la forma tradicional de analizar el mercado de trabajo, tomando en consideración todas las actividades que llevan a cabo las personas (y no solo las actividades mercantiles)”¹⁸, es decir, lo que tiene que ver con la “doble presencia” y los llamados “trabajos de cuidados”¹⁹. Esos trabajos mediados por el vínculo personal, sin horarios, e invisibles, que hemos de compatibilizar con nuestras tareas vinculadas al arte. La confluencia de estas problemáticas tiene mucho que ver con la situación de precariedad señalada por María Ruido en “Mamá quiero ser artista! Apuntes sobre la situación de algunas trabajadoras en el sector de la producción de imágenes, aquí y ahora” cuando describe:

“...estamos sometidas a las condiciones extremas de flexibilidad, saqueo afectivo, movilidad, inseguridad o competencia brutal propias de la producción inmaterial, al tiempo que una total desregularización del tiempo de trabajo/tiempo de ocio y una completa confusión de los espacios de uno u otro ámbito (especialmente si realizamos en parte o

15. H. Abbing “El apoyo a los artistas” en R. Towse (ed.) *Manual de economía de la cultura*, Madrid, Fundación Autor, 2005, p. 59. En Mayayo, op. cit., p. 313.

16. Patricia Mayayo, op. cit., p. 314.

17. M. Mayordomo y M. Domínguez “El lado oculto del empleo: la desigualdad de género y el modelo de trabajo” en VV.AA. *Estudios sobre género y economía*, Madrid, Akal, 2006, p. 166, en Patricia Mayayo, op. cit., p. 316.

18. Ibidem, p. 316.

19. Mayayo señala en su texto la preferencia de ciertas economistas feministas por este término y cita a A. Perez Orozco, “La economía desde el feminismo: trabajos y cuidados”, en *Laboratorio de Trabajadoras: Precarias a la deriva. Una coinvestigación sobre la precariedad femenina*, http://www.sindominio.net/kaarkola/antigua_casa/textos/trabajocuidado.htm. En Patricia Mayayo, op. cit., p. 316.

completamente el trabajo en casa) se imponen en nuestros cuerpos y nuestras formas de vida.”²⁰

Personalmente, tratar de entender estos datos me hace recordar también los “mandatos de género” interiorizados -a los que Haizea Barcenilla y Saioa Olmo aludían por medio de la exposición, comisariada por ambas en Montehermoso, llamada “Está en mi cabeza, detrás de los ojos”- y pienso en auto-órdenes y dudas que con frecuencia nos acompañan en referencia a cuestiones como *destacar, agradar, y buscar o desear el éxito*. El hecho es que no solo interiorizamos cómo debemos situarnos ante estas opciones, sino que en gran medida el modo en que las entendemos también procede del paradigma patriarcal.

Y, en este contexto, *el amor* como gran narrativa, como “potente sistema de normativización de los cuerpos, las identidades y las sociedades”²¹, el cual, afortunadamente, está siendo puesto en crisis desde diversas voces, de manera absolutamente pertinente.

Dicho esto, y, para finalizar, trataré de referirme muy brevemente a **lo que creo que es capaz de aportar el arte al conocimiento**, aun cuando en el cuestionario propuesto como eje, se nos planteaba más bien establecer una comparación con otros sistemas.

Creo que las imágenes -entiéndase este término en un sentido lo más amplio posible- generadas desde el espacio del arte han contribuido en gran manera al desarrollo de las investigaciones feministas y a la comprensión del conocimiento científico como desarrollo crítico. En mi opinión es mucho lo que desde el arte se ha hecho y se debe seguir haciendo. Y creo que los debates surgidos desde los feminismos en los últimos años, han sido quizá la contribución teórica más importante a las discusiones sobre el papel y la función de la actividad artística.

Son muchos los procesos iniciados, y desde todos ellos estamos poniendo en cuestión las configuraciones y certezas que han definido las diversas estructuras de lo cotidiano -incluido el saber, y nuestras relaciones para con él- al tiempo que desplegamos otras alternativas. En ese sentido, considero el arte un espacio idealmente mucho menos lastrado por imperativos que las

20. María Ruido “Mamá quiero ser artista! Apuntes sobre la situación de algunas trabajadoras en el sector de la producción de imágenes, aquí y ahora” http://www.workandwords.net/uploads/files/mama_quiero_ser_artista-2003.pdf. Última consulta: 14 de enero de 2013.

21. Maite Garbayo Maeztu, “Dar algo a alguien”, Revista *pipa* nº2, diciembre 2012, p. 4. En el mismo texto Garbayo cita a Shulamith Fireston, quien dice: “Un libro sobre el feminismo radical que no tratara del amor sería un fracaso político, porque el amor, más quizá que la gestación de los hijos, es el baluarte de la opresión de las mujeres en la actualidad.” Shulamith Fireston, *La dialéctica del sexo*, Kairós, Barcelona. 1976, p. 159.

estructuras universitarias,²² que nos permite imaginar otros mundos posibles, visibilizar lo invisibilizado, construir nuevos imaginarios. Obviamente el arte no es ajeno al peso de los órdenes dominantes, y sus producciones pueden ser “potentes maquinarias de determinación de subjetividades y conductas, destinadas a alimentar los grandes relatos culturales”²³, pero de algún modo también pueden operar en sus fisuras, alterar sus sistemas.

Y esto implica que no podemos olvidar que para que esos imaginarios *otros* que nos reflejan y en los que nos reflejamos, se visibilicen, resulta imprescindible una presencia real.

Creo que como artistas mujeres y feministas hemos entendido la transcendencia de revisar y reescribir la historia, y nos hemos volcado en este proyecto con energía, de un modo que ha posibilitado que aparezcan muchas historias, aunque restan aún por revelarse muchas más, habremos de recoger muchos más frutos.

Desde la práctica/investigación hemos incorporado el alcance de la actividad performativa en la construcción de las identidades y las subjetividades, y por tanto, abierto espacios para formular nuevos paradigmas en los que seguirnos trazando e identificando, y con los que seguirnos construyendo.

Hemos traído la *vida diaria* al espacio del arte, y nos hemos involucrado en la búsqueda de nuestras propias genealogías, asumiendo la importancia de desprendernos de los sistemas de legitimación instituidos y el reto de inventar nuevos modos de conocimiento, nuevas formas de acceso a lo real.

Es cierto que el modo de generar conocimiento por parte del arte es difícil de reconocer y de medir, que es muy difícil determinar el alcance o la influencia de realizaciones y propuestas artísticas. Pero también lo es que tenemos la fortuna de que nuestra actividad nos permite alcanzar al/a la otro/a en diferentes niveles, de modos más o menos inmediatos, poniendo en marcha todo tipo de estrategias, actuando sobre todo tipo de resortes, apelando, como hemos dicho, tanto a la emoción como a la razón.

22. “Quizás ésta podría ser una característica de la investigación artística: poco eficiente, circular, antilineal, temerosa de llegar a cualquier conclusión, desbocada en la búsqueda, que huye del final de la misma como de la peste. «Una buena pregunta debe evitar a toda costa una respuesta», y éste puede ser un resumen de lo más característico de la investigación artística”. Dora García propone esta visión de la investigación artística en “Más mística que racionalista, alcanza verdades que la lógica no puede alcanzar”, en VV. AA., *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Coeditor/s: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Barcelona. 2011, p. 62.

23. Maite Garbayo, op. cit., p. 05.

El arte no resuelve problemas.²⁴ Genera más problemas, o tal vez otros problemas. El arte puede confortarnos, exasperarnos, hacernos pensar, agitar, trastornarnos, movilizar, narrarnos, construirnos.

Para finalizar, solo recordar que en el *Feministaldia*, 2009 Victoria Sendón señalaba como reto afrontar una superación integradora de los paradigmas moderno y postmoderno, lo cual nos permitiría al mismo tiempo recuperar y apropiarnos de los elementos más útiles del pasado, y emprender nuevos avances. Esto implicaría, en opinión de esta pensadora, asumir un “*cambio de paradigma* urgente y necesario.”²⁵

No cabe duda de que aún queda mucho por hacer, y de que somos plenamente capaces. En todo caso es una gran responsabilidad, que creo deberemos asumir conjuntamente.

24. Idealmente, creo que puede contribuir a su resolución. Y aquí vuelvo a encontrarme con Maite Garbayo, y el concepto de autoconsciencia que propone. Ver: Maite Garbayo, op. cit., pp. 9 y 11. También creo que puede haber, parafraseando el título de la exposición en MUSAC de Pipilotti Rist, *problemas buenos*.

25. Victoria Sendón, ponencia presentada en *IV Feministaldia*, Festival de Cultura Feminista, Donostia-San Sebastián, 2009.